

LIVIO MARCALETTI

«Soll eine Melodie galant aussehen...», ovvero stile galante e *Manieren* nella trattatistica vocale tedesca del secondo '700

Che cosa significa ornamentare un'aria settecentesca, e segnatamente un'aria col da capo? Se ponessimo tale domanda a un cantante del nostro secolo, ci risponderebbe probabilmente che significa cantare il da capo facendo delle variazioni, aggiungendo appoggiature, trilli, passaggi, e così via. L'idea che anche ciò che precede il da capo debba prevedere degli abbellimenti, invece, non sarebbe probabilmente presa in considerazione: ascoltando un'esecuzione odierna di un'opera del Settecento a teatro o in un'incisione discografica ci si rende conto che la tendenza dominante è di attenersi a quanto scritto in partitura per la sezione A e B dell'aria, e solo in seguito è permesso (o meglio richiesto) al cantante di eseguire la sua ornamentazione. Leggendo la trattatistica di canto del secondo Settecento, in particolare quella di area germanofona, ci si può rendere invece conto di come una tale concezione sia nel migliore dei casi limitante, quando non travisi addirittura l'estetica della musica vocale del XVIII secolo.

*Soll eine Melodie galant aussehen; so kommen immer mehr Consonanzen als Dissonanzen darinne vor. Wenn der erstern viele nach einander gesetzt werden, und nach einigen geschwinden Noten eine consonirende lange folget: so kann das Gehör dadurch leicht ermüdet werden. Die Dissonanzen müssen es also dann und wann gleichsam wieder aufmuntern. Hierzu nun können die Vorschläge viel beytragen (...)*¹

Così Johann Joachim Quantz, nel suo *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlino 1752), spiega la necessità di arricchire mediante appoggiatura una melodia "galante", al fine di controbilanciarne il carattere prevalentemente diatonico e consonante, la qual cosa alla lunga tedierebbe l'ascoltatore. Il passo è tratto dall'ottavo capitolo, dal titolo *Delle appoggiature, e delle piccole Manieren essenziali che vi appartengono*.² Le *Manieren*, nella trattatistica tedesca di canto sei- e settecentesca, indicano una serie di abbellimenti tipici del canto "all'italiana". Oltre ad appoggiature di vario tipo, trilli e gruppetti, ne troviamo altri, non codificati dalla maggior parte degli scritti italiani sul canto: anticipazione della sillaba, un'appoggiatura in levare che ripete la nota precedente ma anticipando appunto la sillaba della nota seguente; anticipazione della nota, in cui invece l'appoggiatura anticipa sia la sillaba che l'altezza della nota che segue; cercar della nota (già menzionato nel 1601 da Caccini nella

1 «Se una melodia deve sembrare galante, vi si trovano sempre più consonanze che dissonanze. Se alle prime molte altre vengono poste una dopo l'altra, e ad alcune note veloci segue una più lunga e consonante, allora ciò può facilmente stancare l'orecchio: è necessario dunque che le dissonanze, di quando in quando, riportino per così dire un po' di brio. A questo scopo possono appunto contribuire molto le appoggiature (...)», da JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Voß, Berlin 1752, p. 77.

2 «Von den Vorschlägen, und den dazu gehörigen kleinen wesentlichen Manieren».

prefazione alle *Nuove musiche*), che consiste nell'attaccare una nota con una sorta di appoggiatura una seconda, una terza, una quarta o quinta sotto e così via (nel caso che la nota dia inizio a una melodia, si parla nella trattatistica tedesca seicentesca di *intonatio*). Che queste *Manieren* (le quali, come vedremo più avanti, non comprendono invece passaggi e diminuzioni più complesse), e in particolare le appoggiature, siano da considerare elementi essenziali all'esecuzione o addirittura al miglioramento di una melodia, è un concetto espresso anche da Johann Friedrich Agricola nella sua *Anleitung zur Singkunst* (Berlino 1757).³ Egli elenca così le finalità di impiego dell'appoggiatura: «Legare meglio le note del canto l'una con l'altra; riempire dei vuoti apparenti nel dispiegarsi della melodia; rendere l'armonia più ricca e varia; o infine dare al canto più vivacità e brio». ⁴ Johann Adam Hiller citerà questo passo più di vent'anni dopo in *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang* (Lipsia 1780).⁵ Nel tredicesimo capitolo del *Versuch* Quantz espone invece tutte quelle *willkührliche Veränderungen* (sic!), «modificazioni arbitrarie», da operare in aggiunta alle *Manieren* nell'esecuzione di una melodia "italiana" (mentre in una "alla francese" ci si limita alle seppur numerose grazie che sono annotate). Anche Hiller distingue in un certo qual modo due piani di intervento, giacché, nel raccomandare di cantare in primo luogo l'aria così come il compositore l'ha concepita, non preclude affatto l'impiego di *Manieren*: «È conveniente che una tale aria sia eseguita inizialmente come il compositore l'ha messa su carta, senza però vietare al cantante i necessari abbellimenti, per mezzo dell'aggiunta di piccole *Manieren*». ⁶ Concetti come «riempire dei vuoti» o «necessari abbellimenti» evocano l'idea che la composizione sia di per sé per così dire incompleta senza il contributo diretto dell'esecutore, ancor prima ch'egli si periti di introdurre elementi di variazione. Questo scarto tra i due livelli di esecuzione, ovvero prima esposizione con *Manieren* e seconda con una più complessa ornamentazione, risulta evidente in un'aria inserita da Georg Joseph Vogler in *Gründe der Kubrpfälzischen Tonschule* (Mannheim 1778), ovvero l'aria *O laß mich hier zu deinen Füßen*, tratta dall'oratorio *Die Auferstehung Jesu* del 1777 per tenore solo, coro e orchestra.⁷

³ Traduzione delle *Opinioni de' Cantori antichi e moderni* di Pier Francesco Tosi, è arricchita notevolmente da commenti ed esempi musicali di Agricola, i quali rispecchiano spesso più il gusto e la prassi dell'ambiente musicale tedesco italofilo di metà Settecento che non dell'originale italiano di oltre trent'anni anteriore.

⁴ «1) Den Gesange desto besser mit einander zu verbinden; 2) etwas scheinbar Leeres in der Bewegung des Gesanges auszufüllen; oder 3) die Harmonie reicher und mannichfaltiger zu machen; oder endlich 4) dem Gesange mehrere Lebhaftigkeit und Schimmer mitzuthemen» (JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst*, Winter, Berlin 1757, p. 59).

⁵ JOHANN ADAM HILLER, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang*, Junius, Leipzig 1780, p. 34.

⁶ «Es ist billig, daß eine solche Arie zuerst so vorgetragen werde, wie sie der Componist zu Papiere gebracht hat, ohne jedoch dem Sänger die nöthige Verschönerung, durch Hinzuthun kleiner Manieren, zu verwehren.» (HILLER, *Anweisung*, p. 130)

⁷ L'oratorio fu eseguito a Mannheim nel 1777 con il tenore Anton Raaf, una delle star dell'epoca, molto noto per esempio per l'interpretazione del ruolo eponimo nell'*Idomeneo* di Mozart. Per ulteriori notizie sull'oratorio e la sua esecuzione cfr. SILKE LEOPOLD, *Abbé Vogler und sein Oratorium Die*

Il trattato, rivolto all'insegnamento dei fondamenti della musica nelle *Lateinschulen*,⁸ prevede nozioni di teoria, accompagnamento, composizione, nonché un capitolo sul canto (*Singschule*). Nell'appendice del trattato, una sorta di eserciziario, è presente la suddetta aria, riadattata per soprano (in chiave di violino) e strumento a tastiera obbligato, con cinque righe per sistema: i primi tre sono per la voce, gli ultimi due per lo strumento (vedi Fig. 1).

Fig. 1: VÖGLER, *Gründe der Kurbpfälzischen Tonschule*: esempi di *Manieren* e ornamentazioni del da capo su *O laß mich hier zu deinen Füßen*

Concentrandoci sui primi tre righe, si può notare che il primo rappresenta la versione scritta dal compositore su carta, il secondo l'interpretazione del cantante della sezione A e B dell'aria col da capo, il terzo la sezione A¹, ovvero la ripetizione della prima sezione. La linea vocale del secondo e del terzo rigo sono entrambe corredate di numerose *Manieren*, ciascun tipo delle quali contrassegnato da una lettera dell'alfabeto. Una legenda del capitolo sulla *Singschule* dà poi conto della corrispondenza *Manier*-lettera. Gli abbellimenti in questione sono principalmente appoggiature prima e dopo la nota (*Vor- e Nachschläge*), note di passaggio (*Zwischenklänge*), gruppetti di tre e quattro note (*Mordenten*), arpeggi (qui definiti *Zusätze*, letteralmente «aggiunte»); in più sono frequenti le anticipazioni della nota in occasione di ampi salti melodici. L'impiego di ciascun abbellimento non è del tutto arbitrario, ma risponde a criteri generali in funzione del contesto melodico o armonico, i quali risultano di grande interesse per la ricostruzione della prassi esecutiva vocale. Essi consentirebbero infatti al cantante del XXI secolo di avvicinarsi all'idea di performance più appropria-

Auferstehung Jesu, in *Mannheim – ein "Paradies" des Tonkünstlers?*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Rüdiger Thomsen-Fürst, Peter Lang, Frankfurt am Main 2002, pp. 253-61.

⁸ Le *Lateinschulen* sono state, nel corso del Basso Medioevo e della prima Età Moderna, le scuole di grammatica. Per un quadro completo del contesto storico e le peculiarità didattiche e pedagogiche dell'insegnamento della musica nelle scuole tedesche del Sei e Settecento, cfr. JOHN BUTT, *Music education and the art of performance in the German baroque*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

ta al repertorio vocale settecentesco, mediante l'utilizzo stilisticamente consapevole di determinate *Manieren*, laddove costituiscano un valore aggiunto rispettivamente alla resa del testo poetico, alla varietà della melodia o all'arricchimento dell'armonia. Da un'analisi accurata emergono le seguenti considerazioni generali:

- 1) I *Vorschläge* hanno spesso una funzione prosodica, essendo eseguiti in corrispondenza degli accenti del verso, ad esempio su «hier», su «dei-nen», su «Fü-ßen», su «Kü-ßen»⁹ nella prima frase (le sillabe accentate sono state evidenziate in grassetto);¹⁰
- 2) In altre occasioni sono da considerare una variazione melodica, come alle bb. 13 e 15 a mo' di scaletta, o un'aggiunta cromatica a un motivo diatonico (b. 20);
- 3) Le note lunghe possono essere eseguite con arpeggi o note comunque appartenenti all'accordo suonato dallo strumento a tastiera (es. a bb. 21-22);
- 4) I salti ampi (almeno di quarta o quinta) sono spesso intonati con anticipazione della nota (levare della prima battuta, bb. 9, 12, 23, ecc.).

La ripetizione dell'aria prevede non solo una serie di *Manieren*, ma anche scale diatoniche e cromatiche, sincopati, gruppetti, cromatismi e altri ornamenti e passaggi che infittiscono la scrittura musicale e ne aumentano decisamente il virtuosismo, favorito dal tempo lento: nel capitolo XIV del *Versuch* Quantz, illustrando la maniera di eseguire un adagio, afferma che la prassi "all'italiana" prevede un contributo da parte dell'esecutore tale quasi da eguagliare quello del compositore, e mette in guardia dalla diffusa abitudine di esagerare nelle diminuzioni, così da rendere quasi irriconoscibile la melodia originale. Per l'odierno musicista, abituato a essere fin troppo fedele alla partitura, la suddetta affermazione costituisce non tanto una messa in guardia, quanto una testimonianza della grande libertà che i tempi lenti consentivano. Non a caso Hiller presenta al termine del capitolo 8 della *Anweisung* del 1780 una *Arie mit willkürlicher Veränderung* in tempo Adagio, con l'indicazione, nel punto 3 del medesimo capitolo, che «nelle arie lente e patetiche sono gli ornamenti scivolati e strascinati i più adeguati, così come quelli battuti appartengono più all'Allegro»:¹¹ sia in Vogler che in Hiller, infatti, le colorature sono quasi sempre notate legate, a quartine o a gruppi di note più ampi ancora. Paul Corneilson pone l'aria *O lass mich hier zu*

9 La divisione in sillabe qui impiegata non rispetta necessariamente i criteri del tedesco moderno.

10 Sulla funzione prosodica dell'appoggiatura nella musica vocale del Secondo Settecento risultano di grande interesse le riflessioni di Will Crutchfield, in particolare cfr. WILL CRUTCHFIELD, *The Prosodic Appoggiatura in the Music of Mozart and His Contemporaries*, «Journal of the American Musicological Society» XLII (1989), pp. 229-274.

11 «In langsamen und Pathetischen Arien sind geschleifte und gezogene Veränderungen die schicklichsten, so wie die gestoßenen mehr zum Allegro gehören» (HILLER, *Anweisung*, p. 133).

deinen Füßen al centro dell'attenzione nel suo articolo su Vogler e la *Tonschule*;¹² a suo avviso essa sarebbe indirizzata sia ai compositori, perché imparino a scrivere melodie abbellite, sia ai *Kapellmeister*, i quali a loro volta avrebbero dovuto istruire i cantanti su dove e in che misura eseguire gli ornamenti; non risulta però chiaro se questi ultimi debbano essere scritti dal compositore o improvvisati dal cantante. Da un confronto con la versione eseguita a Mannheim¹³ emerge che solo in rari casi le *Manieren* sono scritte per esteso; alcune appoggiature scritte nella parte di flauto nell'introduzione orchestrale, la cui linea melodica è poi ripresa nella parte vocale, non figurano in quest'ultima. Ciò induce a pensare che le *Manieren* esemplificative messe su carta da Vogler nel trattato fossero di norma assenti in partitura, e fosse compito del cantante aggiungerle all'atto dell'esecuzione.

La sezione B dell'aria è caratterizzata da passaggi cromatici, la cui realizzazione nel secondo rigo prevede continue anticipazioni della nota: ciò costituisce un buon pretesto per discutere di un altro espediente vocale quasi totalmente in disuso nella prassi odierna e ciononostante attestato nella trattatistica, ovvero il portamento, inteso qui come vero e proprio glissando della voce nel passare da una nota ad un'altra. Leggiamo ad esempio nella *Anweisung* di Hiller del 1780 la definizione di «un altro tipo di cercar della nota, che da altri è invece chiamato messa di voce crescente», che «ha luogo in occasione di semitoni ascendenti e discendenti, quando il tempo a disposizione non sia troppo breve e limitato. Non può essere rappresentato mediante note. Esso consiste in un impercettibile e leggero strascino in su e in giù della voce, attraverso le più numerose e piccole possibili suddivisioni o commata di un semitono, da un grado del semitono all'altro».¹⁴ Il termine tedesco *Ziehen* è quello usato da Agricola nel tradurre il concetto di «strascino» in Tosi, che rimane oscuro nell'originale formulazione delle *Opinioni*, ma che il teorico e compositore tedesco ritiene di poter così spiegare: «Lo strascino si contraddistingue dallo scivolo principalmente per la lentezza; e per il fatto che talora, quando si va da una nota a un'altra, la voce viene a poco a poco impercettibilmente innalzata o abbassata tanto a lungo, finché non viene raggiunta la nota più alta o più bassa alla quale si vuole arrivare».¹⁵ Agricola ne sugge-

12 PAUL CORNEILSON, *Vogler's Method of Singing*, «The Journal of Musicology» XVI (1998), p. 91-109.

13 L'autore è riuscito a prendere visione di due testimoni manoscritti, uno conservato alla Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (Ms. 1059 e 1059a, datati intorno al decennio 1780) e uno alla Stadtbibliothek di Winterthur, Svizzera (Ms. 7794, non datato), i quali concordano entrambi nella linea vocale e nel passo orchestrale menzionato.

14 «Eine andere Art des *Cercar della nota*, welches von andern *messa di voce crescente* genannt wird, findet bey auf- und absteigenden kleinen halben Tönen statt, wenn das Zeitmaß nicht zu kurz und eingeschränkt ist. In Noten läßt es sich nicht vorstellen. Es besteht in einem unmerklichen gelinden Auf- oder Abziehen der Stimme, durch so viele kleine Untereintheilungen oder Commata eines halben Tons, als jedem anzugeben möglich ist, von einer Stufe des halben Tons bis in den andern.» (HILLER, *Anweisung*, p. 53).

15 «Das Ziehen unterscheidet sich vom Schleifen hauptsächlich durch die Langsamkeit; und daß man zuweilen, wenn man von einem Tone zum andern geht, die Stimme gleichsam unvermerkt, und nach und nach, immer so lange höher oder tiefer werden läßt, bis man den höher oder tiefer liegenden

risce l'uso nei passaggi cromatici, in alternativa a un appoggiatura superiore:

Da es nun, wie gesaget, nicht möglich ist, daß ein Sänger, vom größern zum kleinern halben Tone, stufenweise, mittelst eines Vorschlags gehen könne: so lehret ihn der gute Geschmack, daß er erstlich einen ganzen Ton aufsteigen müsse, um hernach mit dem Vorschlage wieder herab gehen zu können; oder räth ihm, ohne Vorschlag, mittelst einer immer höher werdenden Ziehung der Stimme, (messa di voce crescente) in den gedachten halben Ton zu kommen zu suchen.¹⁶

In un trattato di fine Settecento, la *Neue Singe-Schule* (Lipsia 1804 ca.) di Johann Friedrich Schubert (violinista e compositore tedesco da non confondere con Franz Schubert), si descrive l'«altro tipo» di cercar della nota in termini molto simili a quelli di Hiller per quanto riguarda intervalli di semitono, con l'aggiunta di una linea diagonale (ascendente o discendente) per visualizzare il portamento negli esempi musicali; egli raccomanda altresì di accompagnare la salita o la discesa della voce rispettivamente con un crescendo o con un diminuendo.

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are for the voice, with the notes 'ut' and 're' indicated. The bottom two staves are for the piano accompaniment, showing chords and fingerings: 6b, 7/3, 3#, 3, 5.

Fig. 2: VOGLER, *Gründe der K ubrpalzischen Tonschule*: esercizi di anticipazione della nota

L'uso del portamento non è però limitato agli intervalli di seconda minore: «Alcuni cantanti impiegano questa *Manier* anche per gli intervalli più ampi, essa può essere talvolta impiegata di quando in quando ma in movimenti verso il basso. Non ha mai luogo invece in occasione di ampi salti verso l'alto, altrimenti il canto si trasforma in un ululato assolutamente privo di gusto».¹⁷ Seppur con le dovute precauzioni, si evin-

Ton, in den man gehen will, errechet hat» (AGRICOLA, *Anleitung*, p. 128).

16 «Ora, dal momento che non è possibile, come detto, che un cantante possa andare per grado da un semitono maggiore a uno minore con un appoggiatura, gli insegna quindi il buon gusto che egli debba per prima cosa salire di un tono intero, per poi poter scendere nuovamente con l'appoggiatura; o gli consiglia, senza appoggiatura, per mezzo di un sempre crescente strascino della voce (*messa di voce crescente*), di cercare di arrivare al semitono considerato» (AGRICOLA, *Anleitung*, pp. 56-57).

17 «Einige Sanger bringen diese Manier auch bei entlegenen Intervallen an, abwarts kann sie aller-

ce dai passi sopracitati che il portamento, oggi rigettato come vetusto residuo di un (pessimo) gusto tardo-romantico, andrebbe reintrodotta nella prassi di canto *cum grano salis*.¹⁸ La prassi dell'anticipazione della nota (che è normalmente compresente all'esecuzione di un portamento, mentre non è necessariamente vero il contrario) è chiaramente ravvisabile in Vogler, che sempre nell'appendice di *Gründe der Kubrpfälzischen Tonschule* propone una serie di esercizi per tutti i gradi della scala con anticipazioni della nota (e, per inciso, armonizzazioni ogni volta differenti e non banali. Si veda Fig. 2).

Johann Carl Friedrich Rellstab, autore del già citato *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation* (Berlino 1786), suggerisce addirittura l'anticipazione della nota come "correzione" da parte del cantante, di errori commessi dal compositore nell'intonazione del testo, laddove la «declamazione musicale» (come lui stesso la definisce) non sia rispettata: l'anticipazione è il mezzo per alleggerire l'accento troppo marcato dato a una sillaba corta dall'ascendere della melodia, in modo che tale ascesa venga anticipata sulla sillaba precedente e l'inesattezza prosodica sia 'mascherata'. Rellstab denomina però erroneamente l'anticipazione «cercar della nota», forse ingannato dal fatto che entrambe costituiscono di fatto un aiuto nell'intonazione di un intervallo più o meno ampio.¹⁹ Le note richieste nell'esecuzione sono però diverse: nel cercar della nota è una terza, una quarta o una quinta sotto la nota a cui si applica, nell'anticipazione si tratta invece della seconda nota stessa del salto (vedi Fig. 3).

Tale confusione terminologica non è da ascrivere al solo Rellstab, dal momento che altri autori coevi commettono lo stesso 'errore', per esempio Georg Friedrich Wolf in *Unterricht der Singekunst* o Christoph Heinrich Koch nel *Musikalisches Lexikon*;²⁰ variazioni di significato di singoli termini nel corso dei decenni non sono peraltro nuove, come Johann Mattheson lamenta in *Der vollkommene Capellmeister* a proposito dei concetti di tremolo e trillo:²¹ il primo è a suo parere l'esecuzione ribattuta di una sola nota, il secondo l'alternanza tra due note. Buona parte della trattatistica seicentesca aveva però invertito i due termini, e Mattheson difende polemicamente la sua posizione contro i suoi predecessori.

Le modalità di apprendimento proposte dall'abate Vogler nella *Tonschule* in relazione all'anticipazione della nota, o da Hiller, che annota, per lo stesso breve inciso melodico di un paio di battute, decine di possibili realizzazioni con differenti combinazio-

dings zuweilen statt finden.» e «aufwärts findet sie aber niemals bei entfernten Tönen statt, oder es wird aus dem Gesange ein ekelhaftes Geheule» (JOHANN FRIEDRICH SCHUBERT, *Neue Sing-Schule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1790, p. 57).

18 JOHN POTTER, *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing*, «Music & Letters» LXXXVII (2006), pp. 523-550, per una visione più completa sulla questione del portamento nel canto.

19 JOHANN CARL FRIEDRICH RELLSTAB, *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation hauptsächlich für Musiker und Componisten*, Berlin 1786, p. 37.

20 GEORG FRIEDRICH WOLF, *Unterricht der Singekunst*, Hendel, Halle 1784, p. 95; CHRISTOPH HEINRICH KOCH, *Musikalisches Lexikon*, André, Offenbach a. M. 1802, p. 311.

21 JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Herold, Hamburg 1739, p.114.

ni di *Manieren*,²² rispecchiano la convinzione che l'assimilazione istintiva, ripetitiva, mediante un apprendimento "a pappagallo" per così dire, fosse la chiave per consentire la variazione estemporanea di una melodia. Questo atteggiamento pedagogico in relazione al canto non è peculiarità esclusiva dell'ambiente tedesco: nella tradizione trattatistica italiana si trova qualcosa di analogo per la diminuzione di singoli intervalli da fine Cinquecento dalla *Breve e facile maniera* di Giovanni Luca Conforti fino al *Metodo di canto* di Gaspare Pacchierotti (uno dei più celebri castrati della sua epoca).²³



Fig. 3: RELLSTAB, *Versuch über die Vereinigung der musikalischen (...)*, p. 37

Grazie a tale formazione il cantante era in grado di interpretare ogni linea vocale, ogni motivo, addirittura ogni singolo intervallo in modo differente, senza che ci fosse bisogno di ancorare l'idea melodica fondamentale a una delle possibili realizzazioni. Se nella prima metà dell'Ottocento ornamentazioni estese venivano scritte dai cantanti per facilitare l'apprendimento di passaggi tecnicamente difficili e ardui da eseguire all'impronta, questo avveniva per quelle che Quantz o Hiller avrebbero definito *willkürliche Veränderungen*, ma non per le *Manieren*. Damien Colas sottolinea infatti come tra le annotazioni manoscritte dei cantanti di abbellimenti applicati ad arie rossiniane sia più raro trovarne nei cantabili, che non nelle cabalette, in cui velocità e rigore ritmico rendevano rischiosa un'improvvisazione del tutto estemporanea di passaggi.²⁴ È quindi plausibile l'ipotesi che altri tipi di ornamentazione in relazione ai cantabili, con un tempo più comodo e un maggior uso di *Manieren*, non necessitassero di essere fissati su carta, in quanto eseguibili al momento. Questa breve divagazione nel secolo seguente a quello considerato cerca di abbracciare diversi stili e periodi, nella convinzione che gli elementi di base della pedagogia del canto non siano variati molto fino alla metà dell'Ottocento.

Ritorniamo ora al secondo Settecento. Dal momento che finora non sono state citate che fonti trattatistiche di area tedesca, si potrebbe obiettare che la validità delle con-

22 HILLER, *Anweisung*, p. 63.

23 GIOVANNI LUCA CONFORTI, *Breve et facile maniera d'essercitarsi [...] a far passaggi [...]*, s.n., Roma 1593; il secondo, LUIGI ANTONIO CALEGARI, *Metodo per canto*, s.n., Milano 1836, è però sicuramente di redazione anteriore, essendo sia Pacchierotti che l'abate Calegari morti negli anni Venti dell'Ottocento.

24 DAMIEN COLAS, *Melody and Ornamentation*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, ed. by Emanuele Senici, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 104-123. Per ulteriori approfondimenti su un esempio specifico di "appunti" per cantanti cfr. LAURA MOECKLI, *Abbellimenti o fioriture: Further Evidence of Creative Embellishment in and beyond the Rossinian Repertoire*, in *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in the 18th and 19th centuries*, ed. by Rudolf Rasch, Brepols, Turnhout 2011, pp. 277-94.

clusioni a cui si è giunti sia da circoscrivere a una prassi esecutiva vocale sì ‘italianeggiante’, ma con peculiarità proprie di centri quali Berlino, Dresda o Mannheim e non estendibile *tout court* ad altre aree geografiche europee. Prendiamo dunque in esame una fonte coeva ma di diversa provenienza, una raccolta di arie e duetti con ornamentazione scritta: *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets, &c. from Operas in the Highest Esteem* di Domenico Corri (Edimburgo 1779). Questi, compositore e editore di musica di origini romane, allievo di Porpora a Napoli e poi stabilito a Edimburgo a partire dal 1771, pubblica questa raccolta di musica vocale con lo scopo di offrire una soluzione a «un’assurdità» che appare «nella musica scritta – musica vocale, in particolare», ovvero il grosso scarto tra quanto è messo su carta e ciò che viene cantato. Corri lamenta l’imprecisione e l’erroneità della scrittura musicale, sulla quale la performance di un brano vocale non può appiattirsi:

*Indeed, either an air, or recitative, sung exactly as it is commonly noted, would be a very inexpressive, nay, a very uncouth performance; for not only the respective duration of the notes is scarcely even hinted at, but one note is frequently marked instead of another, as is the case where a note is repeated, instead of that note with its proper appoggiatura or grace.*²⁵

Invece di limitarsi dunque alla veste “originale” di ogni pezzo vocale, Corri lo pubblica già corredato di abbellimenti, i quali, aggiunti in corpo minore sul rigo della parte vocale sono attribuiti di volta in volta a cantanti del tempo quali Gaetano Guadagni, Gaspere Pacchierotti, Giuseppe Millico, Caterina Gabrielli ecc. e costituirebbero una sorta di trascrizione di una loro interpretazione di queste arie. Che ciò corrisponda al vero, o che più verosimilmente fosse stata proposta un’imitazione della maniera di ornamentare dei suddetti cantanti, è d’importanza relativa in questo contesto. Esaminando infatti le *graces* che vengono passate in rassegna nell’introduzione e poi applicate ai singoli pezzi, non si può fare a meno di riscontrare come, benché i nomi siano evidentemente differenti, si tratti nella maggior parte dei casi delle medesime *Manieren* descritte da Agricola, Hiller, Vogler, ecc. Oltre all’appoggiatura che precede la nota reale, infatti, troviamo l’appoggiatura che la segue (come il *Nachschlag*), una sorta di doppia appoggiatura che alterna nota inferiore e superiore a quella reale con salto di terza (l’*Anschlag* o *Doppelvorslag* descritto in molti trattati tedeschi), oltre a gruppetto, trillo, ecc. Benché non descritto nella prefazione, è spesso impiegato, soprattutto all’inizio di una frase melodica, il «cercar della nota». Esempi di particolare interesse in questo contesto sono quelli, come in *Dove sei* dalla *Rodelinda* di Händel, in cui le variazioni del da capo sono annotate sul rigo dei violini, cosicché prima e seconda esecuzione, in maniera analoga a quanto visto in Vogler, risultano differenziate e arricchite rispettivamente da sole *Nebennoten* e da diminuzioni vere e proprie (vedi Fig. 4).

25 «Certo un’aria o un recitativo, cantati esattamente come sono comunemente scritti in note, sarebbero un’esecuzione decisamente inespessiva, anzi, piuttosto rozza; perché non solo la rispettiva durata delle note è appena suggerita, ma spesso una nota è scritta in luogo di un’altra, come è il caso quando una nota viene ripetuta al posto di quella con l’appoggiatura o l’ornamento appropriato», CORRI, *Collection*, p. 2 (prefazione).



Fig. 4: CORRI, *A Select Collection*: esempi di abbellimento in *Dove sei*

Se a tali esempi si può prestar fede come testimonianze della prassi esecutiva nell'ambito dell'opera italiana eseguita a Londra nella seconda metà del XVIII secolo, essi possono rafforzare le conclusioni a cui siamo giunti attraverso l'analisi degli esempi coevi di ambito germanofono, mostrando altresì che questi ultimi non sono da ascrivere esclusivamente alle norme della prassi esecutiva tedesca, ma sono estendibili ad altre aree geografiche.

Le considerazioni espresse nel presente contributo sono parte di un progetto di ricerca dell'Università di Berna, che, essendo ancora *in fieri*, non può ancora permettere di trarre conclusioni in via definitiva.²⁶ Tali riflessioni inducono perlomeno a riconsiderare la prassi esecutiva odierna in relazione alla musica vocale di stampo italiano, che sia sacra, operistica o propria della cantata da camera: l'aria col da capo, forma cardine per almeno tre quarti del XVIII secolo, è nelle esecuzioni odierne troppo spesso ancorata a una pedissequa attinenza al testo scritto per quanto concerne le sezioni A e B; l'atteggiamento dei cantanti settecenteschi, almeno nella teoria dei trattati e nella pratica professionistica, doveva invece essere orientato a una maggiore libertà, libertà concepita non solo come espressione di virtuosismo ma soprattutto come resa ideale di un canto ben legato e sempre in grado di interessare l'ascoltatore per varietà e vivacità. Se questa è la direzione in cui si vuole andare in ossequio al recupero di una prassi "storicamente informata", non si può però prescindere da una diversa formazione dei cantanti. Nelle istituzioni musicali del XXI secolo essi apprendono principalmente a eseguire ciò che leggono, rimanendo fedeli il più possibile al testo scritto, che nella nostra visione corrisponde alla volontà d'autore; anche l'ornamentazione libera, in quanto richiede nozioni di armonia e contrappunto che non sono di norma oggetto di studio da parte dei cantanti, non è che molto raramente frutto dell'improvvisazione del cantante; al contrario è perlopiù pensata, per così dire "a tavolino", dal direttore musicale di turno, e il cantante si limita all'apprendimento mnemonico di passaggi riproposti in maniera identica per ogni singola performance. Lo studio accurato delle fonti trattatistiche del XVIII secolo (così come, allargando il campo, del XVII e del

26 Il progetto, coordinato da Florian Bassani in collaborazione con Benedetta Zucconi e Livio Marcaletti, e con il sostegno del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica, è descritto nelle seguenti pagine web: <<http://p3.snf.ch/project-133692>> e <http://www.musik.unibe.ch/content/forschung_und_publicationen/gesangspraxis_und_gesangsaesthetik/index_ger.html> (link attivi al 4 Aprile 2016).

xix) potrebbe invece consentirci di riavvicinarci non solo all'idea che ogni ripetizione implica una variazione, ma che la volontà d'autore sancita dal testo scritto è in realtà incompleta e richiede un contributo del cantante-improvvisatore. Solo comprendendo, però, come quest'ultimo tipo di figura si formava potremo riaccostarci in maniera credibile alla prassi esecutiva e all'estetica di canto che la caratterizzava.

